

CLAUDIO ROZZONI
(New University of Lisbon)

M.F. MOLDER
AS NUVENS E O VASO SAGRADO
(KANT E GOETHE. LEITURAS)

L'ultimo lavoro di Maria Filomena Molder, *As nuvens e o vaso sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*, del 2014, è un testo ricco e stratificato, in cui i capitoli, che nascono da saggi scritti in differenti occasioni, danno vita a un dialogo che si sviluppa come un gioco di rimandi e di somiglianze che vanno a definire una vera e propria costellazione di problemi. Emergono così questioni che gravitano attorno ai nomi di due grandi protagonisti del pensiero occidentale che non hanno mai smesso di accompagnare la riflessione della filosofa portoghese: Kant e Goethe (al 1995 risale, per esempio, l'importante monografia dedicata al secondo, *O pensamento morfológico de Goethe*). Nella breve cornice di una recensione, si vuole qui porre l'accento almeno su alcuni dei grandi temi che, sullo sfondo di questi due punti d'irradiazione filosofici, animano la struttura del volume.

In questo spazio di corrispondenze, la dimensione temporale assume certo una funzione importante, senza tuttavia concedere alcun primato all'ordine cronologico. L'articolazione delle tappe che scandiscono il percorso proposto non si dispiega semplicemente dal testo meno recente a quello più attuale. Si sceglie di aprire con un saggio del 2004 (*A única comunidade humana*) e si chiude con un lavoro del 2007 (*A disciplina do esgrimista: a antecipação da «beleza moderna» em Schiller*). Fra questi due punti estremi si scoprono alleanze inaspettate anche fra posizioni nate in periodi molto distanti fra loro. Da quelle più lontane, che risalgono al 1991 e che già fanno udire un'esplicita eco kantiana (*A voz prometida. Sobre a imaginação na «Crítica da faculdade de julgar»*), a quelle che nel 2013 animano il capitolo che dà il titolo al libro. Un titolo che sembra allora giungere a sancire la scoperta di un'unità retrospettiva (di quell'"unità ritrovata" di cui parlava Proust, ispirato a sua volta da Balzac) che raccoglie questi scritti, tanto più

vera in quanto non premeditata. Si tratta infatti di un'idea di insieme che nasce da frammenti, che origina da un ritmo dispiegantesi a partire dalle ripetizioni, dalle interruzioni e dalle riprese, secondo la lezione di Benjamin, altro autore con cui la riflessione di Maria Filomena Molder si è costantemente confrontata (ricordiamo qui l'importante lavoro del 2011, *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*).

Per quanto concerne Kant, uno dei temi che viene qui approfondito è il rapporto fra la nozione di *limite* e quella di *forma*, a partire dal ruolo rivestito in questa indagine dell'esperienza estetica, come già le parole di Gerhard Richter poste in esergo al primo capitolo lasciano presagire, evocando la forza *simbolica* di un'arte capace di darci da pensare ciò che «transcende o nosso entendimento, mas que o nosso entendimento nos permita postular» (p. 15). Valenza simbolica dell'idea estetica, dunque, e suo rapporto con il desiderio. Un desiderio che si esercita proprio sulla soglia della rappresentabilità e che deve essere indagato nello *spazio di gioco* fra ciò che viene mostrato e ciò che si fa sentire solo 'chiedendo di essere visto'. Questa dimensione estetica del simbolo non viene però circoscritta alla regione dell'arte. Essa assume piuttosto un'importanza estrema in quanto unica possibilità di «acesso a uma comunidade humana» (p. 18).

Il discorso prende significativamente piede dalle pagine esemplari che Kant dedica al bello: esso è «voz universal [*allgemeine Stimme*]» (p. 20), che non si fonda, come è noto, su un concetto determinato, ma su un accordo sentito, su di una *Stimmung*, «uma promessa de harmonia» (p. 22). La voce universale di Kant gode però anche di un accento particolare, come «as nuvens de Stieglitz, o céus de Tiepolo ou de Turner» (p. 23). L'autore – anche l'autore filosofico, dunque – risulta così portatore di un *nuovo* modo di vedere e di udire che permette al fruitore, a sua volta, di vedere e di udire in modo inedito. Questa è la potenza dell'immaginazione in Kant: in Kant l'arte *pensa*. L'autrice mostra come il discorso sul limite dell'immaginazione debba essenzialmente riguardare anche la questione del suo *potere*. E tale potere viene per così dire 'soppesato', in un capitolo molto bello, a partire dalla figura di un genio quale Goethe, un genio (anche in senso kantiano) che viene definito un «enigma sem fim» (p. 36); un «vaso sagrado [*geheim Gefäß*]», si potrebbe anche dire, evocando i versi che lo stesso Goethe scrisse «contemplando il teschio di Schiller» (su questo punto, cfr. pp. 163-170).

È al fine di rischiarare alcuni degli elementi che compongono tale enigma che la Molder sceglie di misurarsi con un testo goethiano paradigmatico, un'opera stratificata, alla quale Goethe mise ripetutamente mano proprio durante il suo celebre «viaggio in Italia»: il *Torquato Tasso*. Il lavoro dell'immaginazione è infatti, per il *Tasso* goethiano, l'unica cura per il poeta. Al duca Alfonso, che gli consiglia di concedersi al riposo delle distrazioni, Tasso risponde:

Mio principe, forse è così,
ma io mi sento sano solo se lavoro,
solo il lavoro mi rende la salute.
Sai da tempo che non amo
l'oziosa ricchezza. E la quiete
non mi procura quiete.
(J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, vv. 3063-3068)

L'anima di Tasso conosce solo il *riposo del lavoro*, perché «la quiete non gli procura quiete» (cfr. p. 33). Così avviene in Goethe. Parlando di questa quiete che l'autore può conquistare solo *attraverso* il lavoro, la filosofa portoghese – con l'eleganza che contraddistingue la sua prosa filosofica – vuole indicare al lettore una possibilità feconda per riflettere sul cuore stesso del processo creativo. E il lavoro del creatore – ossessionato da questa 'quiete impetuosa' che egli trova solo nel movimento – è ancora una figura della *soglia*. Si può dire che *As nuvens e o vaso sagrado* ci restituisca la figura di un poeta che non aspetta semplicemente e in modo esclusivamente passivo che l'idea venga a coglierlo e a illuminare la sua attesa, ma che *vive* e *agisce* incessantemente sulla soglia, perennemente in bilico fra la possibilità che un'idea prenda forma e la possibilità – sempre viva – che essa non veda la luce. Si fa strada l'idea di un poeta che, per così dire, vive sempre in un altro luogo rispetto agli altri uomini non perché sia posto a 'iperuraniche altezze', ma perché è spinto ad abitare un 'punto limite' dove il *caos*, che sembra non possedere un senso, può trovare un equilibrio instabile in una forma in cui si possa rispecchiare un frammento di eternità, quella parte invisibile del simbolo che può concorrere, come si è visto, alla fondazione di una comunità. L'«uomo comune», per contro, osserva una distanza di sicurezza rispetto a tale limite, trovando riparo nelle forme meno precarie e più sicure del *cliché*. Sulla scorta di quanto detto, emerge allora che il filo rosso che unisce Tasso a Goethe (e si tratta di una parentela viscerale, se il tedesco considera l'italiano «*carne da sua carne, sangue do seu*

sangue», cfr. p. 34), è «um desejo irrefreado de infinito» (p. 33), che si esercita appunto a stretto contatto con il «caos» (*ibid.*), un rapporto pericoloso. In questo incessante lavoro al limite, ne va anche dell'identità dell'artista. Quest'ultimo non si *conosce bene*, non sa ancora a cosa lo condurrà questo *sforzo* (cfr. *ibid.*, la lettera a Schiller). Lo porterà a far nascere l'opera, forse. Oppure al fallimento. Ma, anche nel primo caso, resta aperta la questione riguardante il destino dell'identità dell'autore: la nascita dell'opera potrebbe richiederne la metamorfosi.

Attraverso la rilettura di *Tasso*, ciò che Maria Filomena Molder fa affiorare è proprio la valenza demoniaca del processo creativo, differenziandola da quella del «diabolico»: la prima avente carattere metamorfico, proteiforme, come le nuvole evocate dal titolo del volume; la seconda avente il carattere della negazione, «elemento que diz sempre não, [...] elemento [...] que recusa» (p. 34). Il *Tasso* si rivela allora essere, in questo senso (alla stregua del *Werther* e delle *Affinità elettive*), un'opera «demoniaca» (cfr. p. 35), attraversata da una *sospensione* (cfr. p. 36). Una sospensione dinamica che è movimento, trasformazione, che agisce sul lettore facendogli *sentire* l'effetto stesso del lavoro al limite operato dal 'soggetto' poeta. Questo lavoro demoniaco è trasmutazione, ma non 'catarsi'. L'autrice, per mostrarcelo, ricorre a un'immagine molto bella presente nel *Tasso*, un'idea che si rivela molto efficace: l'artista come 'baco da seta'. L'artista non lavora per la propria rendizione, per giungere a una purificazione, ma si consuma – *passione* demoniaca – per produrre il filo che tesse qualcosa più grande di lui: l'opera. Un'opera che, a quel punto, raggiunge un livello d'intensità tale che non si possa più dire che essa appartenga al creatore più di quanto possa in futuro appartenere a un fruitore che si trovi a vivere in essa:

Non puoi vietare al baco da seta di filare
il filo che lo conduce alla morte.
Dal suo intimo ordisce
la preziosa tela e non l'abbandona
finché non si è chiuso dentro la sua bara.
Ci permettesse un dio benigno
la sorte invidiabile del bruco:
aprire in una nuova valle di sole
le ali veloci e felici.
(J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, vv. 3083-3091)

In linea con il sottile gioco di rimandi di cui s'è detto all'inizio,

quest'immagine del baco da seta viene inoltre fatta dialogare con altre immagini molto intense, relative all'esperienza veneziana descritta da Goethe nel suo *Viaggio in Italia* e che a loro volta evocano l'autore della *Gerusalemme liberata*: «Avevo preso le disposizioni per ascoltare stasera il celebre canto dei gondolieri, che cantano il Tasso e l'Ariosto sulle loro melodie tipiche» (J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, 6 ottobre 1786). Spettatore 'racchiuso' fra l'enigmatico canto (che non mancò di affascinare anche Rousseau e Wagner) dei gondolieri che si alternano, a grande distanza, nella declamazione dei versi, Goethe si trova sospeso fra le due sorgenti sonore, catturato da un 'sentimento misto' – nuovamente una nota kantiana – di «consolo e aflição» (p. 37), dall'essenza di un «lamento senza tristezza» (*ibid.*, p. 91). Egli si trova preso fra i due poli di una *Stimmung* malinconica e inafferrabile di cui sembra darsi un'essenza senza origine o, come suggerisce l'immagine dei due gondolieri, un'origine *almeno* duplice: un'origine *sospesa*. Presso fra l'alternanza del canto che non cessa di rimandarsi fra le sue fonti, Goethe sa che approssimandosi a un polo si perderebbe inevitabilmente l'effetto, così intenso, generato dall'interazione con l'altro. Un effetto addirittura potenziato dalla distanza: «più grande» è quella che separa i gondolieri, «più struggente riesce il canto; e l'ascoltatore è al posto giusto se si trova a metà fra i due» (J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, 6 ottobre 1786).

Ora, si è come obbligati a vedere, in questa sospensione fra il continuo rimando dei canti, proprio il luogo più intimo del *Tasso*, la cifra stessa di un «drama do demoníaco puramente poético» (p. 38). Si può, da un lato, scoprire un'analogia fra i gondolieri e i personaggi di Tasso e Antonio, vale a dire le «duas almas que Goethe dizia habitem no seu peito» (*ibid.*), ma, dall'altro, per Maria Filomena Molder il *Tasso* è soprattutto una melodia rivolta al futuro, un dramma che precorre tutti i poeti moderni, un dramma del *limite*, del *pericolo*, che vive, per così dire, 'dall'interno' il lavoro dell'autore: sacrificare se stesso per essere libero. Perdere la propria identità per dare vita all'opera è allora il destino estremo del creatore, che diventa così, per noi lettori, una «terceira pessoa» (p. 38), un luogo d'oscillazione di una quiete demoniaca che solo l'arte ci può fare attraversare: un «símbolo».

M.F. Molder, *As nuvens e o vaso sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2014, pp. 228